

Cuando crear paisaje fue inventar un "desierto". Las planicies argentinas a través de los relatos y pinturas de viajeros ingleses (1816-1926)

When the creation of landscape became the invention of a "desert". The Argentinean plains through the narrative and visual productions of English travelers (1816-1926)

Julio L. Risso

juliorisso@hotmail.com

Instituto de Cultura
Sociedad y Estado (ICSE) -
Universidad Nacional de
Tierra del Fuego (UNTDF).
Argentina

Recibido: 03 | 11 | 16

Aceptado: 07 | 12 | 16

RESUMEN

En este artículo repensamos los antecedentes imaginarios de aquellas composiciones estéticas que en Argentina, y a partir de la Generación de 1837, difundieron la idea de un "desierto" (las planicies) como paisaje nacional. En este sentido, considerando al paisaje como categoría relevante para comprender los modos hegemónicos de imaginar un país y (re)construir identificaciones socioculturales, revisamos algunas producciones narrativas y visuales realizadas por viajeros ingleses que transitaban por el actual territorio argentino entre 1816 y 1826. De este modo, al reflexionar críticamente sobre las perspectivas, los modos de representación paisajística y los procesos de identificación sociocultural implicados en tales obras, buscamos reconocer los mecanismos y efectos políticos y socioculturales por los cuales -antes de la consolidación del Estado Nación argentino- comenzó a naturalizarse la equívoca idea del "desierto" como paisaje característico del aún indefinido país.

Palabras clave: Paisaje; Viajeros ingleses; Estética; Desierto.

ABSTRACT

In this article we rethink the imaginary antecedents of the aesthetic compositions that in Argentina, with the Generación de 1837, disseminated the idea of a "desert" (the plains) as a national landscape. In this sense, given that we consider the landscape as a relevant concept to comprehend the hegemonic ways of imagining a country and (re)constructing sociocultural identifications, we revisit some narrative and visual representations produced by english travelers who have passed through the (current) Argentinean territory between 1816 and 1826. Thus, by a critical reflection about the perspectives, the ways of landscape representations and the process of sociocultural identifications that those works imply, we aim to recognize not only the mechanisms but also the political and sociocultural effects whereby - before the Argentinean National State consolidation- the unmistakable idea of a "desert", began to be naturalized as a characteristic landscape of a still undefined country.

Key words: Landscape; English travellers; Aesthetic; Desert.

INTRODUCCIÓN

Durante la primera mitad del siglo XIX, cuando el Estado Nación argentino era todavía un proyecto difuso, las regiones total o parcialmente desconocidas por la sociedad mayoritaria (áreas geográficas que escapaban a las lógicas de producción capitalista, habitadas y controladas por pueblos indígenas) eran concebidas y proyectadas enfáticamente bajo el nombre de "desierto"¹.

En el caso de nuestro país a lo largo de todo el siglo XIX la idea de "desierto" se fue consolidando para referir, principalmente, a las vastas planicies (las pampas rioplatenses y estepas patagónicas) que separaban las costas atlánticas al sur de Buenos Aires de la cordillera de los Andes. Para que esa configuración, consolidación y difusión imaginaria fueran posibles mucho tuvieron que ver los viajeros y exploradores extranjeros que, movidos por diversos intereses, al completar sus itinerarios con la producción de diversas composiciones paisajísticas y cartográficas sobre estos territorios, ofrecían imágenes del "más allá" europeo, volvían imaginable "un mundo" y posibilitaban, así, el ordenamiento de nuevos circuitos comerciales y de relaciones de interdependencia a nivel global. De este modo, tras la Independencia y en el marco de lo que suele denominarse un "capitalismo dependiente" u "orden neocolonial" (Navarro Floria y Mc Caskill 2004:101), a través de aquellas composiciones la planicie, ergo el "desierto", fue apareciendo como el paisaje característico de un todavía impreciso país austral, en el que los "ojos imperiales" (Pratt 2011) hallaban, cada vez más, un destino rentable y promisorio².

Considerando las diversas potencialidades implicadas por producciones paisajísticas como las antes aludidas, sostenemos que la composición de paisajes debe ser pensada más allá de la sola cristalización sobre un lienzo de escenas de campos abiertos. Entendemos que el hecho de confeccionar paisajes constituye, pues, un modo de "hacer espacio", de inventar realidades y crear territorialidades que, afectando el *sensorium* humano (todo paisaje implica y se percibe a través de algún sentido) interviene en la multiplicidad de trayectorias de objetos y sujetos³.

Asimismo pensamos que "paisaje" y "país" se hallan vinculados, y no solo por su común origen etimológico⁴. De hecho, la composición de un paisaje implica, además, una intervención estética sobre un país (Vauday 2009:62), es decir, un modo de producir imágenes (narrativas, visuales, sonoras, etc.) que articulan una vista de conjunto sobre un país en tanto unidad territorial, histórica

¹ Con el término "desierto", hacia el siglo XIX, el paradigma cultural europeo-occidental no hacía referencia a territorios realmente estériles o deshabitados sino, más bien, a aquellas regiones sudamericanas que se presumían como un *no man's land*, es decir, como tierras sin "hombres verdaderos" debido a que las mismas no habían logrado apropiarse ni trabajarse según las pautas capitalistas (Floria 2002:140). Sin embargo, los usos de dicha categoría se inscriben en una vasta tradición discursiva a partir de la cual (pudiendo incluso remontarse hasta los tiempos bíblicos) se fundó una *mitología del desierto* (Delrio 2005:62). La relevancia de dichos usos para nuestro país es más que significativa ya que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, la idea de "desierto" se instalaría como un privilegiado marco interpretativo para explicar la lucha civilización vs. barbarie, identificar y difundir imágenes nacionalistas y afirmar, asimismo, proyectos colonizadores, modernizadores y urbanistas (Risso 2007).

² Las exploraciones impulsadas por Francia e Inglaterra, particularmente, dan cuenta del temprano interés tanto científico como económico que manifestaron esas naciones sobre las actuales regiones de Pampa y Patagonia. Entre la ola de viajeros, principalmente de origen inglés que, entre 1810 y 1820, pisaron suelo sudamericano con motivos utilitarios de exploración y/o inversión económica produciendo relatos de importante difusión, se destacan Emeric Essex Vidal (1820), Peter Schmidtmeier (1824), John Miers (1826), Joseph Andrews (1827) y Francis Bond Head (1826), entre otros. Al respecto cf. Prieto (2003) y Trifilo (1959).

³ Al hablar de "paisaje" no nos referimos, exclusivamente, a las representaciones de un escenario natural ni aludimos a un género pictórico o literario. Tampoco lo pensamos como un "telón de fondo" neutral y externo a las actividades humanas o como un retrato u ordenamiento simbólico y cognitivo del espacio. Entendemos al paisaje como la huella de un acontecimiento de la percepción (Rodríguez 2010), un "medio" (Mitchell 1994) que es, al mismo tiempo un "registro" vivo y perdurable de experiencias pasadas o presentes pero también un productor de sensaciones, significados y valores mediante los que se articulan seres que, de no estar mediados por él, se mostrarían inconexos. Por tanto, un paisaje es una "relación inventiva" (Vauday 2009) que puede materializarse en diversas superficies significativas (escritos, pinturas, fotografías, piezas musicales, etc.).

⁴ Ambos derivan del término francés *pays* y éste del latín *pagēnsis*.

y cultural⁵. Desde esta perspectiva, entonces, el hecho "hacer paisaje" debiera pensarse además como un modo efectivo de "hacer país", imaginando una comunidad política unificada (Anderson 1993).

En Argentina esa dinámica creativa y creadora del paisaje vinculada con la *imagi-Nación* (Risso 2015) sería activada, con fines nacionalistas, por primera vez, con el poema *La Cautiva* de Esteban Echeverría. A partir de entonces la planicie (como "desierto") se transformaría en el "paisaje iconográfico de la argentinidad" (Andermann 2000:37). En dicha obra se miraba por primera vez a ese espacio, a "nuestro más pingüe patrimonio" (Echeverría, 1837: III-IV), buscando definirse a partir de su lisa faz los contornos identitarios del "cuerpo de la patria" (Montaldo 1996) y, de este modo, se comenzaba a situar espacio-temporalmente los rasgos de la argentinidad mediante categorías de anexión y exclusión de "lo propio" y "lo ajeno". Original (y originario) gesto estético y político de Echeverría que sería retomado por la "voluntad de Nación" (Wasserman 1997) de los demás jóvenes de la Generación de 1837 hasta ser, incluso, perfeccionado (como fuera el caso de Domingo F. Sarmiento en su *Facundo*).

Fue en torno de la construcción de un paisaje "desierto" que los jóvenes del '37 se autoproyectaron socialmente como un colectivo intelectual, pedagógico y modélico superior (Matamoro 1990) que venía a "llenar" lo que revelaban, metaforizándolo con dicho paisaje, como un vacío de historia, de cultura nacional y de autoridad legítima. En obras como *La Cautiva* de Echeverría o *Facundo* de Sarmiento pueden hallarse, pues, específicos mecanismos de representación de la realidad y la historia que, a partir del paisaje del "desierto", se fundan en la asunción de una mirada privilegiada, una *posición estratégica*⁶ desde la cual se signaron, de modo naturalizado y como si se tratase de verdades universales, singulares proyectos (políticos, sociales y culturales) de Nación que contribuirían efectivamente con el proceso de territorialización estatal.

Sin embargo, aunque su tropo reiterado fuera el del vacío, las composiciones paisajísticas de un "desierto para la Nación" (Rodríguez 2000) realizadas por algunos jóvenes del '37, no se edificaron a partir de la nada. En realidad sus "miradas privilegiadas" sobre el "desierto" (re)iteraban y (re)situaban los trazos y marcas de posiciones estratégicas precedentes como aquellas provenientes de obras narrativas y pictóricas de viajeros extranjeros⁷. Basta recorrer las citas textuales y alusiones de *Facundo* o *La Cautiva* para comprender cuán relevante y significativos fueron dichos trazos.

Es aquí, pues, adonde se inicia nuestro trabajo: en la pregunta por tales antecedentes imaginarios de esas composiciones que signaran al "desierto" como paisaje nacional. Retomando algunas obras (producciones narrativas y visuales) de viajeros que visitaran estas tierras australes entre 1816 y 1826, pretendemos adentrarnos en una genealogía de las concepciones decimonónicas sobre el "desierto", ensayando preguntas acerca de los tipos de posiciones estratégicas asumidas en dichas obras, como así también sobre los mecanismos de representación paisajística articulados y los procesos de identificación sociocultural implicados que, en torno al paisaje, presentaran las mismas.

⁵ Esta condición explica, en cierto modo, por qué los paisajes modernos han funcionado como efectivas bases iconográficas asociadas al surgimiento de los Estado Nación latinoamericanos (Andermann 2008), en particular, y occidentales, en general.

⁶ En sus estudios sobre las producciones paisajísticas, Denis Cosgrove (2002) ha propuesto la noción de *posición estratégica* para designar el sitio privilegiado y elevado "desde donde" un observador (de modo natural o mediando el uso de instrumentos ópticos) percibe un área de tierra a partir de lo cual confecciona un paisaje. Apropiándonos aquí de dicha noción y haciéndola extensiva a todas las producciones imaginarias (incluso más allá de las paisajísticas), con *posición estratégica* aludimos a las situaciones o puntos de percepción y difusión que, postulándose elevados con relación a otras percepciones, se vuelven hegemónicos afirmando una determinada imagen (textual o narrativa) sobre la realidad.

⁷ Considerando que todo texto, ergo toda obra y sus representaciones, se produce en la transformación de (y vinculación con) otros textos (Derrida 1977:37) y que, por ende, no existe representación originaria ni texto original sino sólo juego de presentaciones (en el que la idea de repetición y copia carecen de todo sentido), los paréntesis que, a lo largo de este escrito, suelen intervenir términos tales como "(re)iterar", "(re)situar" y "(re)presentar", entre otros, indican y enfatizan la imposibilidad de repeticiones acabadas en tanto sostenemos que nada puede ser precisamente original o exactamente idéntico a algo anterior sino que, más bien, todo es el producto novedoso, diferencial e inacabado de algo más, el efecto (contingente) de trazas y marcas de y entre diversas presentaciones.

Tras repasar la perspectiva del naturalista Alexander von Humboldt sobre Sudamérica, en un primer apartado, particularmente a través del relato de viaje de John Miers, abordaremos la lógica de producción del "desierto" realizada por los viajeros que, durante el período antedicho, atravesaron las actuales llanuras argentinas movidos exclusivamente por intereses económicos. Luego, considerando dos obras que, a diferencia del relato de Miers, conjugan (con interés estético) lo visual con lo narrativo, reflexionaremos en torno de las composiciones paisajísticas sobre el "desierto" (los posicionamientos estratégicos y posibles efectos políticos y socioculturales en ellas implicados) de los viajeros Emeric Essex Vidal y Peter Schmidtmeier. En todos los casos, es nuestro propósito presentar los antecedentes imaginarios que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, contribuyeron con la configuración de una identidad nacional eurocentrista (Lander 2005) y un singular *nos-otros* argentinos.

CALCULAR (SOBRE) EL VACÍO: DE LA *AN-ESTÉTICA* SOBRE EL "DESIERTO" A LA *ANESTÉSICA* DE SUS HABITANTES

El siglo XIX comenzaría, para Europa (y para el resto del mundo por ella influenciado), signado por innovaciones técnicas, progresos industriales y artísticos que renovarían aquella convicción que, inaugurada con el proceso de Conquista y colonización abierto en 1492, hallara en el "más allá" europeo un informe depósito tanto de novedades naturales como de experiencias fabulosas. Ahora, más que nunca, conocer era dominar. En este sentido y al calor de los progresos productivos, los interiores coloniales del "Nuevo Continente", aún no controlados territorialmente, comenzaron a percibirse como naturaleza a explorar, como combustible de la Revolución Industrial (Mignolo 2005: 104).

Ciencia, viaje y circulación de capital se fueron intersectando en la figura de viajeros naturalistas y/o artistas cuyos relatos de viaje venían, pues, a dar cuenta de dicha naturaleza. Entre ellos, iniciado el siglo XIX, se destacarían a nivel mundial los del alemán Alexander von Humboldt (Ette 2011), quien revolucionara los modos de escribir y leer la narrativa de viaje (Cicerchia 2005; Prieto 2003; Pratt 2011) transformándose en un referente obligado para todos aquellos que se aventurasen hacia tierras ignotas. La originalidad e innovación de la obra de Humboldt no se basaba tanto en el detalle de sus "vistas" y su atractiva prosa como en la propuesta de un tratamiento estético de los temas de la Historia Natural (1850: ix) que, con el desarrollo de nuevos métodos y el ofrecimiento de nuevas bases epistemológicas (Ette 2011), pretendía capturar y comunicar, estéticamente, una visión universal de los fenómenos naturales y sociales (Cicerchia 2005:33-34).

En este sentido, Humboldt inauguró la "reinención de América" (Pratt 2011) en tanto este continente comenzó a interesar (y resignificarse) como objeto de conocimiento, fuente de riqueza y centro de inspiración estética. Pero, al mismo tiempo, aquél también renovaría la idea misma de naturaleza. Al distanciarla de la naturaleza accesible, reconocible y categorizable de los linneanos (Pratt, 2011:229), Humboldt ubicaba a la figura del naturalista más allá del campo de "lo visible" y "lo nominable" concibiéndolo, más bien, como un agente de "lo sensible", capaz de discernir la "conexión de las fuerzas ocultas" de la naturaleza y de sentir y disfrutar de la armonía y maravilla de sus fenómenos⁸. A partir de sus trabajos los paisajes del "Nuevo Continente" serían configurados a través de, y quedarían homologados a, su idea de Naturaleza como inmensidad virgen, inexplorada y por consiguiente disponible (fuera para el disfrute y/o explotación). Consiguientemente, a la hora de re-tratar el paisaje sudamericano -tal como se desprende de *Personal Narrative...* (Humboldt

⁸ Es que la naturaleza humboldtiana lejos de ser pasiva era, más bien, una mega-naturaleza en acción; una Naturaleza (con mayúsculas) absoluta, exuberante, impresionante, sobrecogedora y fenoménica; una totalidad impactante y misteriosa, producto de flujos y reflujos invisibles y silenciosos a los que era preciso develar. Para conocer esa Naturaleza procurando producir una visión del mundo como unidad, Humboldt unió la potencia significativa de dos recursos, uno netamente científico (regido por un orden racional) y el otro eminentemente estético (vinculado con un orden sensorial): nos referimos al ordenamiento de datos y medidas, por un lado, y a la confección de paisajes, por el otro (Rodríguez, 2010:44). Así, entre dato científico, palabra e imagen, Humboldt buscaba una gran síntesis fundada en el contar: en tanto narrar, en tanto mostrar o dar cuenta y en tanto calcular o hacer cuentas.

1822) y *Views of nature* (1850)- la idea de Naturaleza devendría esencialmente significativa y su representación se proyectaría protagonista por sobre la de los hombres y las creaciones humanas.

Hacia las primeras décadas del siglo XIX -conjuntamente con las nuevas fundamentaciones del poder y mecanismos de representación política de occidente, las nuevas formas de sociabilidad, tecnologías y mercados productivos- las revoluciones sudamericanas abrían a las potencias europeas renovadas posibilidades de intervención, ampliando los circuitos comerciales y la oferta de recursos para sus crecientes industrias. En este contexto los viajes al "Nuevo Continente" se multiplicaron y, con ellos, el paisaje sudamericano de Humboldt se difundió rápidamente como una hoja en blanco en la que nuevos imagineros buscarían escribir sus destinos y realizar sueños postergados. Como en otros tiempos, innumerables viajeros emprendían aventuras de barco hacia América: "Hombres, mujeres, científicos, soldados, especuladores, a todos les resultaba fascinante estar allí" (Pratt 2011: 269-270). Pero ahora ya no se conformaban con anclarse en las ciudades portuarias sino que se lanzaban a los interiores continentales a fin de lograr las más diversas metas. Sudamérica se había transformado, pues, en una gran ilusión, una ficción del poder, del saber y del capital que se ofrecía al viajero como la gran meta, como el destino cierto adonde extender horizontes individuales y realizar ambiciones. Conocer e incrementar ganancias eran pues los intereses con los que, singularmente o de modo combinado, los viajeros europeos llegaban a esta parte del Globo.

Pero para muchos de estos aventureros la especulación económica fue ganando terreno sobre las pasiones científicas y estéticas que motorizaran expediciones como las de Humboldt. De este modo, entre 1810 y 1820, Sudamérica se abría así ante el mundo como una gran feria de oportunidades y, en ella el Río de la Plata, seducía a nuevas expediciones endulzadas por las políticas de liberalización. Entre las nuevas posibilidades extractivas, el interés en la explotación minera fue predominante durante más de una década. Así, por ejemplo, la explotación de las minas de Chile y Bolivia obsesionaron, sobre todo, a los inversionistas británicos. Al evidente colapso del dominio español se sumó el agotamiento de la política extractivista colonial. Las guerras de Independencia afectaban directamente las cuotas productivas de un sistema extractivo que durante dos siglos y medio se había basado en la explotación forzada de grandes masas, circulantes y residuales, de trabajadores indígenas. En este contexto, Europa demostraba que, para redinamizar las economías locales, los mercados sudamericanos necesitaban urgentes e importantes inyecciones de capital.

Fue en ese proceso que las "*Pampas of Buenos Ayres*" que Humboldt mencionara en sus obras (sin haberlas jamás pisado) se volvieron un paso obligado para aquellos agentes de la "vanguardia capitalista" que, desde el Atlántico y hacia las minas cordilleranas, repetían inversamente el camino que en tiempos virreinales siguiera el metal altoperuano.

El estallido de esa fiebre especulativa fue acompañado por un extraordinario crecimiento en la producción de libros de viajes sobre las regiones meridionales de América del Sur, cuyas publicaciones entre 1815 y 1830, conjuntamente con el *boom* humboldtiano, alcanzaron cifras sin precedente (Trifilo 1959:47). La fisonomía del paisaje sudamericano se mostraba, cada vez más, con mayor precisión.

Sin embargo, la gramática paisajística que presentan estos libros nacidos del impulso del capital suele alejarse de aquella fundada por Humboldt (aunque aquellos, en tanto participantes de la "reinención americana", se inscriban de todos modos en la tradición fundada por este). La "vanguardia capitalista" producía, pues, escritos cuyo estilo narrativo era contundentemente pragmático. En sus textos su retórica se aleja de la propuesta estetizante y contemplativa de Humboldt y, en cambio, se mueve siempre al son de un objetivo explícito y preciso: la conquista económica. De este modo, aquellas singularidades naturales que Humboldt reuniera bajo la idea de paisaje y fueran percibidas por él como signos cósmicos para comprender fenómenos ocultos, aparecen en estos textos, llanamente, como partes de una naturaleza cuyo magnitud se mide ya no estéticamente sino, exclusivamente, en términos racionales y lucrativos. De aquella Naturaleza humboldtiana se borran los rasgos poéticos y misteriosos: ella deviene un simple conjunto de elementos y materias (primas) que se interpretan (actual o potencialmente) como recursos y, por ende, como mercancías (contables, explotables, intercambiables y codificables como ganancias).

Así pues, en estos relatos la experiencia del viaje queda subordinada a la utilidad económica. En ellos el cálculo económico parece gobernarlo todo: allí el viaje utilitario preside los registros escriturarios y pictóricos de los paisajes. Y si la prosa humboldtiana lograba, en un mismo movimiento, reconvertir los significados y sensaciones negativas que pudieran nacer de los re-tratos de estepas y desiertos sudamericanos al valorizar positivamente su inmensidad, misterio y pureza, la retórica de los primeros viajeros capitalistas no admite, de ningún modo, conversión positiva alguna del sentido con que se presentan tales paisajes. La llanura se muestra, pues, como inmensa soledad y monotonía, como "*terrene ocean*". Así pues, una estética fundada en la negación presenta a la llanura como un espacio feo y despreciable, un obstáculo que, ajeno al espíritu emprendedor, impide o retrasa el avance de los flujos del capital.

Un caso paradigmático de tales actitudes en viaje lo constituyen las memorias de John Miers ([1826]1968) *Viaje al Plata 1819-1824*. Siendo experto en minas en 1819 Miers partió de Londres para iniciar desde Buenos Aires un viaje hacia Chile cuyo objetivo se basaba en evaluar las posibilidades de explotación minera en ese país. Por consiguiente, apresurado por un declarado objetivo económico y por el avanzado embarazo de su mujer (quien lo acompañaba en la travesía), su obligado paso por la llanura se le presentaba solo como una tediosa extensión del océano Atlántico que prolongaba aún más la llegada a su destino. El tiempo económico tiraniza su relato y, en la travesía, la famosa frase de Franklin "Time is money" pareciera haber funcionado como una suerte de imperativo categórico: se cuentan los días, las horas y minutos tanto como las distancias y el dinero gastados. A partir de ese transcurrir el paisaje se re-trata mediante elementos negativos. El viajero avanza sintiendo que no ha dado siquiera un paso hacia adelante y entonces sus sentidos solo se afectan negativamente, produciéndole una profunda desolación. La inmensidad lo ahoga, lo degrada, lo agota. La extensión territorial lo atrasa, eterniza la percepción del tiempo y, de este modo, el paisaje (economizado y despreciado) se puebla de imágenes demoradas.

Así pues, en esta literatura la naturaleza no explotada es rechazada y devaluada al demostrarse que allí aún no ha actuado la mano productiva europea. La llanura se presenta molesta y fea. Allí no hay lugar para el regocijo estético. No hay rastros de aquel goce que Humboldt hallara en las estepas venezolanas. En todo caso, ese goce ha devenido puro padecimiento; sacrificio que se codifica desde una visión modernizante y codiciosa de la realidad sudamericana. "Lo edénico" del paisaje es desterrado de estos escritos para dar lugar al "ensueño industrial" (Pratt 2011:277).

Si, con respecto a estos textos, asumimos la existencia de una estética paisajística –es decir, una composición de los espacios que afecte el *sensorium*– hay que decir que la misma se asienta constantemente en la negación o en la definición del paisaje a través de elementos que este no posee. Pues, según estos relatos "capitalistas", el gusto, el tacto, el oído, la vista y el olfato se transformaban, a través de las pampas, en meros sensores del despreciado "vacío" territorial. Cualquier impresión positiva que sobre estos espacios pudieran haber recreado los relatos de Humboldt y sus discípulos, se transmiten aquí como un profundo desvanecimiento. De hecho, la sola llegada a Buenos Aires se muestra como la corroboración de que en esta tierra no hay lugar para impresiones positivas: "Nuestras impresiones, al tocar tierra, estaban en triste desacuerdo con la grandiosa representación que habíamos fijado a base de los relatos de quienes habían visitado la ciudad en los libros de viaje referentes al país" (Miers 1968:20).

El paisaje sudamericano, y específicamente el de la planicie rioplatense aparecen como un simulacro, como una ficción estética que el pragmatismo del viajero capitalista venía a desmitificar. En su relato de viaje por estas tierras el juicio estético se muestra alterado y dañado.

⁹ Tal expresión puede leerse en la obra de Joseph Andrews: *Journey from Buenos Ayres through the Provinces of Cordova, Tucuman and Salta, to Potosi, thence by the Deserts of Caranja to Arica, and subsequently to Santiago de Chili and Coquimbo; undertaken on behalf of the Chilean and Peruvian Mining Association, in the years 1825-6*. Con la misión de informar sobre las posibilidades de explotación de las minas de Argentina, Chile, Perú y Bolivia, Andrews llegó a Buenos Aires en 1825. Las impresiones que, acerca de las pampas argentinas, transmitiera mediante la obra citada se fundan en las ideas de salvajismo, ilimitada inmensidad y monotonía, como rasgos definitorios del paisaje y sus habitantes: "These enormous plains, or pampas, are the region of Guacho and animal independence and liberty. This immense level might not unappropriately be denominated a «terrene ocean» The horizon, uninterrupted, and apparently unbounded, is overwhelmingly vast to the mind of the beholder" (Andrews, 1827:23).

Y así, el espacio que se dice "vacío" se compone *an-estéticamente* como un *(no)paisaje* afirmándose la ausencia de belleza en él o retratárselo por aquello que él no-es y por lo que en él no-hay.

De modo similar también los habitantes de ese *(no)paisaje* se presentan mediante negaciones y ausencias: se los muestra como seres "vacíos" de civilización y refinamiento, seres brutales cuyo "rudimentario" estilo de vida resulta incomprensible para el extranjero (Miers 1968:47-48). Sobre esa gente "...*miserable, pobre, sucia y altanera...*" (61), "...*pobre en extremo e inmundada...*" (39) las consideraciones del viajero se tornan absolutas y, ensimismadas sobre los códigos de valores europeos, refractan en una permanente denuncia, criminalización, acusación, subestimación y/o desprecio de esa otredad. El "nativo" aparece como un ser incompleto, una mera extensión del *(no)paisaje* que habita: si este se muestra vacío, aquél inhumano; si este se revela improductivo, aquél ocioso; si este se concibe estéril y desolador, aquél desinteresado e insociable; si este se presenta salvaje, aquel inhumano. Por ende, la composición *an-estética* del *(no)paisaje* que produce el relato se corresponde con una *anestésica* de sus habitantes: ellos aparecen siempre como seres indolentes y rutinarios, ociosos, instintivos y groseros, viciosos e inmovibles frente a la evidencia del progreso, del trabajo productivo, la civilización, la recta moral y finas costumbres identificadas, en la narración, con la figura protagónica del viajero. Esta representación *anestésica* del nativo se logra mediante juicios negativos como los siguientes:

...esta gente no piensa sino en sí misma, en nada que esté más allá de satisfacer el simple deseo inmediato y, en consecuencia, desconoce por completo la gratitud. [...] Toda actividad corporal, por pequeña que sea, excepto montar a caballo, es mal vista por la gente de este país. Su mayor placer es estar todo el día sentada tomando sol [...] Es muy posible que un coche de cuatro caballos jamás se haya visto por estas regiones del país, tan poco frecuentadas; esto, unido a nuestra cómica tropa de jinetes, en otra parte hubiera atraído a la puerta de las casas a toda la población, pero aquí nadie se movió: hasta las mujeres y los chicos permanecieron tan indiferentes como los hombres [...] El estado de embotamiento de sus mentes ha sido y seguirá siendo el mayor obstáculo para el adelanto moral y político de este país (Miers, 1968:39-41).

Con todo, el relato del protagónico tránsito europeo por estas tierras conjuntamente con la confección *an-estética* del paisaje sobre la cual se anclara una representación *anestésica* de los sujetos, implicaron efectos tanto imaginarios como políticos y económicos. Porque si, por un lado y acorde con el imperialismo del siglo XIX, estos relatos lograban difundir una imagen de los paisajes sudamericanos como espacios monótonos, extensos y vírgenes, al mismo tiempo proyectaban, en torno de esos retratos paisajísticos, una imagen de las sociedades hispanoamericanas como atrasadas e incapaces de explotar por sí mismas los recursos naturales disponibles. Así no solo se justificaba la presencia europea sobre estas tierras sino, sobre todo, la necesidad de sus inversiones¹⁰.

La composición del paisaje y los relatos de viaje que, sobre las planicies rioplatenses, hicieran los viajeros-capitalistas (incorporando el cálculo económico como reconversión del juicio

¹⁰ Esta intención se revela en los siguientes pasajes de las obras del capitán Francis Bond Head quien, con similares encargos de exploración económica a los de Andrews, llegara a Buenos Aires hacia 1825. Muy influenciado por la prosa humboldtiana, en *Rough Notes Taken during some Rapid Journeys across the Pampas and among the Andes* (publicada en 1826) Head intentaba destacar rasgos positivos con que percibir la vida del gaucho. Sin embargo, al hacerlo merodeaba la representación *an-estésica* producida por sus contemporáneos hasta asentarse, finalmente, sobre la necesidad de transformar el exceso de libertad y consecuente inutilidad que el paisaje imprimía en las vidas gauchescas. Transformación que sólo veía posible poblando el "desierto" para ponerlo a producir. De este modo, en un mismo párrafo, aunque Head niega la típica indolencia con que sus pares ingleses caracterizaran a los gauchos, inmediatamente afirma que la principal característica de éstos era la *falta* de necesidades y deseos: "It is true that the gaucho has no luxuries; but the great feature of his character is, that he is a person without wants [...]. It is true he is of little service to the great cause of civilisation, which it is the duty of every rational being to promote; but an humble individual, living by himself in a boundless plain, cannot introduce into the vast uninhabited regions which surround him either arts or sciences: he may, therefore, without blame be permitted to leave them as he found them, and as they must remain, until population, which will create wants, devises the means of supplying them" (Head, 1826:22-23).

estético con el que Humboldt descubriera las potencialidades sudamericanas), (re)producía una ficción sobre el mundo que buscaba instalarse como si fuera una verdad universal. Revés ideológico que venía a sellar una específica imagen del "Nuevo Continente" y, particularmente del actual territorio argentino, como región atrasada y descuidada, revelando la urgente necesidad de una explotación racionalizada sobre estas tierras que, como no podía ser de otro modo, solo podría venir desde Europa (Pratt, 2011:283).

ANCLAJES ARTÍSTICOS A TRAVÉS DE LAS AUSENCIAS: VIAJAR AL "DESIERTO", DESPRECIAR LA OTREDAD

Si Humboldt había contado la inmensidad del "Nuevo Continente" destacando a las planicies como rasgo dominante del paisaje sudamericano, los diversos viajeros europeos (como los de la "vanguardia capitalista") que entre 1815 y 1830 unieron con su tránsito por el "desierto" la costa atlántica con los Andes, fueron proyectando e instalando a la imagen de la planicie como tropo representativo del paisaje de este país.

Así pues, en una misma obra las composiciones paisajísticas de aquellos solían combinar el relato de viaje con grabados y/o mapas como compendio representativo de la vida del Río de la Plata, de sus suburbios y de su "tierra adentro". En algunos casos la narración parece haber cumplido una función primordial a la hora de retratar las escenas del viaje y, entonces, las representaciones pictóricas aparecen como apéndice al final del texto o ilustran el relato a medida que este avanza. Tal es el caso de la obra *Travels into Chile over the Andes*, de Peter Schmidtmeier¹¹. Asimismo, también existen obras adonde el énfasis parece haber estado puesto sobre las representaciones pictóricas antes que las textuales. En estos casos cada ilustración precede y/o introduce una referencia textual (sea acotada o extensa) que "completa" (pautando además la interpretación de) la imagen en cuestión. Así sucede, pues, con la obra *"Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo"* del viajero Emeric Essex Vidal¹².

En dichas obras la llegada del europeo al puerto de Buenos Aires se revela como una suerte de *shock* que afectaba sus sentidos, como un impactante encuentro con ese "vacío" sudamericano, esa "nada" que él había conocido y consumido textualmente a través de obras como las de Humboldt¹³.

¹¹ En el año 1820, siendo Chile su destino de viaje, Schmidtmeier partió desde Londres hacia Buenos Aires con intenciones de llegar al país trasandino a través de Mendoza. Luego de un año de ese viaje, ya en Londres, preparó la publicación *Travels into Chile over the Andes*, que se editó en 1824. Su obra intentaba sintetizar las características –desde los caracteres geográficos, pasando por la flora, fauna, la agricultura y ganadería, hasta los tipos sociales y costumbres– de Sudamérica, en general, y de Chile y las "pampas rioplatenses" en particular. Mediante un relato al que sumó ilustraciones y mapas, compendió una mirada europea sobre América que, además de influenciar e inspirar las travesías de otros viajeros y artistas por venir, fue tomada como un valioso antecedente por la historia (oficial) chilena, sobre todo en lo referente a las costumbres y el arte pictórico.

¹² Siendo secretario del almirante de la escuadra británica, entre 1816 y 1818 Emeric Essex Vidal visitó Brasil, Uruguay y Argentina a bordo del buque "Hyacinth" el cual, afirmando el predominio británico sobre la zona rioplatense, controlaba el Río de la Plata y buscaba evitar el avance portugués sobre la Banda Oriental. Vidal retrató la vida rioplatense en 24 acuarelas que, conjuntamente con un texto de descripciones y referencias históricas de la región, publicara en 1820 bajo el título *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*. Sus cuadros y descripciones lograron gran difusión en Europa mientras que en nuestro país llegarían a ser consideradas como las primeras representaciones pictóricas de la Argentina independiente. Por ello, a partir de mediados del siglo XIX se incluyó a Vidal entre los precursores del arte plástico nacional (Pagano 1937).

¹³ En el caso del inglés Schmidtmeier, Humboldt pareciera haber sido el gran pedagogo sobre el "Nuevo Continente". De hecho, mediante las descriptivas afirmaciones y señalamientos paisajísticos, culturales, históricos y científicos de *Travels into Chile...*, las referencias al naturalista alemán no sólo constituyen verdaderas citas de autoridad sino que además articulan un permanente diálogo imaginario entre enunciados de Schmidtmeier y de Humboldt que, al mismo tiempo, justifican las conclusiones de aquél. Algo similar ocurre con *"Picturesque Illustrations..."*, adonde Vidal realiza diversas referencias (mediante la transcripción de extensos pasajes o la sola mención de su nombre) del naturalista español Félix de Azara.

Llegadas las naves al puerto la vista del extranjero negaba el anclaje significativo a elemento alguno. Con el arribo a esa ciudad portuaria se materializaba, según estos relatos, una especie de decepción que desterraba las ilusiones paisajísticas que este pudiera haberse prefigurado. Esa llegada se denunciaba, entonces, como el encuentro con la *nada* puesto que allí se anulaba la posibilidad de un juicio estético positivo: la mirada europea registraba una Buenos Aires vacía de encanto. "The view of Buenos-ayres, from its roads and at landing, offers nothing pleasing" (Schmidtmeyer, 1824:15).

En los relatos de Vidal y Schmidtmeyer la monotonía y lisura de la planicie se traducían en una suerte de *horror vacui* que las proyectaba como un verdadero obstáculo tanto para la producción económica como, sobre todo, para la creación estética. De hecho, según Vidal en la planicie sin contrastes ni colores el paisaje no existía. Este, frente a la inmensa monotonía, era una imposibilidad total (González Garaño 1943).

Sin embargo, si las obras (como compendios narrativos y visuales) de Vidal o Schmidtmeyer se comparan con los relatos de viajeros-capitalistas como Miers (mas allá de que, considerando los motivos de su viaje, Schmidtmeyer bien puede incluirse dentro de la "vanguardia capitalista"), se notará que, en torno a la estetización del "desierto" presentan algunas diferencias. Ya que si bien aquellos, como Miers, parten de concebir imposible el retrato del "desierto" como paisaje *per se*, las pretensiones artísticas que manifiestan sus obras (en las cuales se intenta narrar lo visto y/o pintar lo narrado), logran no obstante superar la pura negación o desprecio que ofrecen las producciones *(no)paisajísticas* de los viajeros-capitalistas.

Es cierto que la llanura jamás aparece representada (narrativa y menos aún visualmente) en su soledad, como pudiera suceder con otros paisajes (por ejemplo los montañosos). No obstante, ese vacío horroroso al que aluden Vidal y Schmidtmeyer logra en sus obras un anclaje estético que lo proyecta, aunque de modo subsidiario, como paisaje ¿Cómo es posible tal anclaje? Desterrándose la imagen de la planicie a los planos distantes de la representación; convirtiéndola en un lejano contorno que se subordina al protagonismo de algún tipo de presencia humana.

Así pues, desde la perspectiva de estos autores la planicie solo podía representarse como paisaje (es decir, dotársela de sentido estético) si en las escenas se mostraban personas o se reflejaban su arquitectura, sus hábitos, maneras y costumbres. En estos casos aquella ya no se presentaba, como sucediera con Humboldt, encarnando una Naturaleza primigenia y sin huellas humanas sino que aquí era a través de la exclusiva presencia humana que ese espacio, tenido siempre como estéticamente irrepresentable (al menos en términos positivos), lograba exhibirse como un paisaje (visible y legible).

En otros términos, aquella llanura inmensa y monótona alcanzaba su anclaje visual y narrativo solo a través de la inscripción de hombres y/o creaciones humanas. Ello se evidencia en las producciones visuales de ambos viajeros, adonde las personas y/o creaciones humanas parecen funcionar como signos demarcatorios del paisaje, en tanto no solo contribuyen con dimensionar de modo visual la inmensidad, monotonía y soledad del espacio retratado sino que, también, al proyectarse como únicos "testigos" de esa inmensidad, educan las miradas al personificar (a "escala" humana) el punto de vista (posición estratégica) desde donde el paisaje deberá ser percibido¹⁴.

La estetización del "desierto" producida a través de la presencia humana, En el caso de Vidal, resulta notoria no solo en sus cuadros. Esa actitud parece haber sido también asumida en cada nota o capítulo de adonde aquel explicara sus ilustraciones. En sus narraciones las descripciones giran siempre en torno de los habitantes, sus modos de vivir, viajar y comunicarse (Malosetti Costa y Penhos 1991:197) y, por lo tanto, las imágenes paisajísticas resultan fugaces y

¹⁴ Es que, tal como lo afirma Jonathan Bordo, las composiciones decimonónicas de la Europa occidental mostraban paisajes cuyo carácter "salvaje" y/o desértico sólo podía proyectarse visualmente y tenían, así, sentido estético si eran atestiguados por alguna forma de presencia humana (fueran personas o sus rastros y creaciones): "...a landscape marked by deliberated signs of human presence: if not human beings figuratively present, then evidences of living human presence (shelters, dwellings, paths, roads, signs marking enclosures such as walls and fences, smoke rising from a fire), if not material evidences of living human presence, then traces on the land of former human occupancies (cairns, tumuli, ruins, graves, architecture)" (Bordo, 1994:230).

solo aparecen como referencias secundarias en la caracterización costumbrista de un tipo social, un lugar, hábito y/o estilo reseñados.

Ahora bien, refiriéndonos exclusivamente al orden visual, tanto las representaciones pictóricas sobre el "desierto" de las obras de Vidal como las de Schmidtmeier revelan un modelo compositivo que, en general, se reitera: una línea divide la lámina en dos. Por debajo de la misma se ubica la escena que da nombre a la composición; por encima de esa línea una amplia porción de cielo, comúnmente simple y sin demasiados contrastes, envuelve la escena remarcando así la inmensidad, lisura y horizontalidad de la llanura¹⁵. En esos modelos compositivos de la planicie los protagonistas son siempre los sujetos. Entre las acuarelas de Vidal, las tomas se acercan a los hombres para revelar los detalles "humanos" de la escena. En cuanto a Schmidtmeier, sus vistas revelan una importante amplitud de campo y un cielo más dominante que en las de Vidal. Sin embargo, también aquí, el primer plano sigue siendo el de los hombres y sus acciones.

El gesto estetizante fundado por Humboldt se halla aquí trastrocado ya que en estas composiciones es el hombre, sus producciones y acciones transformadoras de la Naturaleza -y no esta- los que ocupan, literalmente, el primer plano. Si bien en estos casos, y al igual que con la "vanguardia capitalista", la llanura se muestra como un "vacío", esa re-presentación no siempre anula absolutamente su valor estético y, cuando lo hace, solo sucede en el orden narrativo, no así en el pictórico.

Esa actitud de priorizar a los hombres por sobre el paisaje es una constante en las acuarelas de Vidal. En cuanto a la obra de Schmidtmeier -quien tenía el proyecto de escribir el complemento sudamericano de *Personal Narrative* (Prieto, 2003:36)- solo en sus retratos pictóricos de la precordillera y la cordillera recuperaba el gesto estetizante de representar, como Humboldt, la inmensidad de la naturaleza empujando y restándole protagonismo al hombre y su creaciones¹⁶. Mientras que, con respecto a la planicie, la actitud es la misma que la de Vidal: el "desierto" (monótono y vacío) solo se proyecta como tal a través de la presencia humana¹⁷.

Por otra parte, y remitiéndonos al orden textual, el paisaje del "desierto" compuesto por la narración de Vidal y Schmidtmeier se diferencia, de modo significativo, del retratado pictóricamente en sus obras. En este tipo de relatos, y en términos generales, a medida que el viajero protagonista relata su alejamiento de la ciudad de Buenos Aires hacia el "desierto", la narración va revelando la pérdida de esa fugaz belleza que podía referir al contar su paso por las calles porteñas. Es entonces cuando, a través de los suburbios de la ciudad -espacio fronterizo adonde el campo comenzaba a urbanizarse y la ciudad se volvía campaña- el "vacío" se yergue frente a él y lo atormenta con impresiones negativas. Según los relatos de dichos autores, a partir del suburbio y con mayor intensidad que cuando se arribaba al puerto de Buenos Aires, la mirada del viajero comenzaba a desorientarse al no tener límite más que el propio alcance de la mirada que,

¹⁵ Si bien dicho modelo compositivo era similar en las pinturas de ambos autores, cada una de ellos presentaba matices diversos. Con relación a Schmidtmeier todas sus composiciones sobre la planicie son "bipartitas" y muestran un cielo amplio y monótono [Ver "*Carts conveying goods and passengers across the pampas*" (Schmidtmeier, 1824: Pl. III); "*Cattle houghed for slaughter - Ostriches balled*" (Pl. IV); "*Desaguadero*" (Pl. VI); "*A view (taken near Buenos-ayers) of cattle. Caught with the Lazo for slaughter*" (Pl. VII) y "*Muleteers*" (Pl. VIII)]. En cuanto a las acuarelas de Vidal la composición "bipartita" se presenta de dos modos. En algunos casos se asemeja a la de Schmidtmeier, mostrándose un cielo completamente liso y sin alteraciones ni contrastes [Ver "*South Matadero (Public Butchery)*", "*Fishing*", "*General View of Buenos Ayres*", "*Estantia (Farm) on the River San Pedro*", "*Convoy of Wine Mules*", "*Travelling waggon in a Pantano*" y "*A Quinta (Farm)*"], mientras que, en otros, aunque se reitera la división del cuadro en dos, el cielo sobre la planicie ya no domina completamente la mitad superior de la lámina sino que, debido a la perspectiva con que se ordena la composición, sobre él se superponen elementos correspondientes al primer o segundo plano de la escena y, así, la parte inalterada del firmamento ocupar tan sólo uno de los cuartos superiores de la lámina [Ver "*Water cart*", "*Shipping Hides at the Custom House*", "*A Country Public House & Travellers*" y "*Balling ostriches*"].

¹⁶ Ver "*Uspallata*" y "*Bridge of the Incas*" (Schmidtmeier, 1824: Pl. X y Pl. XI).

¹⁷ Debido a la importancia que estos viajeros-artistas pusieron en los sujetos para sus composiciones, las mismas suelen ser excluidas del género paisajístico y consideradas dentro del costumbrista, el cual, habiendo sido moralizante durante el siglo XVIII se adaptó fácilmente a las curiosidades burguesas del siglo XIX (Malosetti Costa, 2001). Sin embargo, lejos de concebir al paisaje sólo como un género pictórico aquí nos interesa tratar los mecanismos por los cuales el "desierto", aquello cuya posibilidad de representación se negara de antemano, fue volviéndose estéticamente representable (antes de su conversión en paisaje iconográfico de la Nación).

desbordada, parecía perderse en el "vacío": "Having passed the last enclosure, we entered the pampas; and here, indeed, the eye may see as far as its power can reach; neither hedge nor tree is standing in its way" (Schmidtmeyer, 1824:146). En ese tránsito estremecedor, el matadero y la pulpería aparecen como dos de las primeras (y reiteradas) "heterotopías" (Foucault 1984) que impresionan al viajero-narrador y los últimos lugares en lo que, a partir de algún tipo de referencias positivas, se re-trata el paisaje antes de que el sentido de la belleza se negativice por completo.

El matadero, un adentro-afuera de la ciudad, era la locación suburbial adonde podía experimentarse un primer contacto con el eterno horizonte pampeano. Un grabado de *Picturesque Illustrations...* ofrece la vista del "matadero sur" de Buenos Aires¹⁸. Según Vidal (1820:35) la vista fue tomada desde el margen sur de Buenos Aires y "mira" hacia el centro de la ciudad. El primero y segundo plano corresponde a los trabajadores del matadero que, en plena faena, protagonizan la imagen. Bajo un cielo límpido a lo lejos cierran la escena las siluetas de los edificios porteños que marcan la línea del horizonte y dividen la lámina en dos. Así pues, esta composición no se asienta sobre la línea de un horizonte pampeano limpio y puro. Desde el suburbio, el pintor/espectador (que proviene de la Europa urbanizada e industrializada) evade la mirada de la planicie al direccionarla hacia la ciudad. Niega la campaña y, entonces, impide hacer un paisaje a partir de la "pura" llanura, es decir, de fabricar paisaje sin mediarlo por la presencia humana y sus creaciones. Pero además el texto que describe esa escena se inicia indicando la desagradable y chocante impresión que producía en el europeo la llegada a estos lugares. Luego el relato, que al igual que la composición pictórica fija su mirada en la ciudad, tiende a ser estático (Prieto, 2003:41) y presenta minuciosidades que, como las aves carroñeras descriptas, rondan siempre en caracterizaciones que transmiten la ausencia de "buen gusto".

Luego, al relatarse el "más allá" de la ciudad, abandonado incluso el suburbio, se narra el encuentro con la pulpería: sitio en que la venta de bebidas espirituosas era la causa de considerables desgracias (Schmidtmeyer 1824:136). A diferencia del matadero aquí la vista del viajero ya no puede posarse sobre las edificaciones urbanas, que han quedado muy lejos. Su mirada, entonces, a riesgo de desorbitarse en la llanura, se ancla entonces en la pulpería: pliegue del paisaje que se presentaba inundo y miserable. Allí el viajero, replegado sobre sí mismo y como si hubiera intentado defenderse de un atentado mortal y definitivo contra el juicio estético cuya agonía ya denunciara al alejarse de la ciudad, solo se refiere a este sitio mediante razones negativas.

Si hasta aquí la producción visual y narrativa del paisaje parecía posible mediante el protagonismo del hombre y sus creaciones, la pulpería pareciera marcar, en los relatos, el comienzo de una *an-estética* textual sobre el espacio que, como en el caso de los viajeros-capitalistas, se condecía también con una consideración *anestésica* de sus habitantes. Y así, mientras el paisaje comienza a definirse por lo que le "falta", los sujetos aparecen indolentes, ociosos, miserables, despojados de vitalidad, ajenos a la productividad y el buen gusto.

En *Picturesque Illustrations...*, y en referencia a la *pulpería*, Vidal evade y niega el relato sobre el paisaje y posa su atención sobre los sujetos para re-tratar un espectáculo que postula soez y bestial:

Here we have occasion to observe the indolent character of the creoles. The bones in the fore-ground are the remains of some over-ridden animal which has dropped before the door. Here it has died and decayed under the very nose of the host, without any attempt on his part to remove the nuisance. Such spectacles, however, are not confined to the post-houses: at all the principal avenues to the city the stranger's feelings are shocked, and his eye offended, by the carcasses of over-worked horses, which have been turned loose by their riders on reaching the suburb. Here they drop and die in the road, presenting a hideous spectacle, and becoming, especially in the summer months, an intolerable nuisance to a foreigner, as it is not uncommon to pass three or four such carcasses in the first mile from the city on any of the much-frequented avenues (Vidal, 1820:68).

¹⁸ Ver "South Matadero (Public Butchery)" (Vidal 1820)

Como en el matadero, también en la pulpería el viajero volvía sobre el espectáculo de la muerte, de los cadáveres acumulados que apestaban e inhibían cualquier germen de buen gusto¹⁹. Y así, a partir de estas puertas de entrada al "desierto" los hombres de las pampas, que aparecían indolentes ante la mirada del viajero, comenzaban a ser caracterizados por elementos siempre negativos que terminaban reforzando, en el relato, la supuestamente infranqueable distancia cultural existente entre los nativos y el "extranjero". El modo en que aquellos vivían, su animalesca precariedad y suciedad, ofendían al viajero:

Many of them and most of the women are without shoes and stockings, yet their dress would be sufficient to give them a good appearance, if it were not for an uncleanness which is truly offensive. Their children pass their infancy in dirt and slovenly idleness, and the sight of a family is frequently such, as to establish a strong contrast between the human and animal creation, unfavourable to the former (Schmidtmeier, 1824:176).

Ya lejos de la ciudad y en medio de la llanura el paisaje deviene (un) "desierto". "Desierto" se vuelve así el significante de un vacío de sentidos (positivos) sobre la realidad retratada, adonde la inhospitalidad parece gobernarlo todo y la ausencia del tipo de sociabilidad con el que se autoidentifica el viajero-narrador le confirma que allí no hay vida social, no hay humanidad, no hay belleza. Como si temiese que el "desierto" lo fagocitara y transforme en nada, el viajero-narrador no halla elemento positivo en el cual amarrar su narración y entonces, como lo hiciera con las representaciones pictóricas, acude al protagonismo de los hombres y sus creaciones. De modo que es a través del retrato de los habitantes del "desierto" que el paisaje se llena de sentidos aunque, claro, estos son solo negativos ya que, según el viajero, el "desierto" lo afecta (negativamente) todo, incluyendo las percepciones del tiempo y el espacio que, allí, parecen haberse prolongado *ad infinitum*.

Según el viajero-narrador, el hombre que vivía en las pampas experimentaba de modo tal el tiempo que creía incluso eternizarse. Se trataba, pues, de la percepción de un tiempo ilimitado, dilatado: un tiempo que, monótono como el paisaje, fluía sin alteraciones ni contrastes y se experimentaba, entonces, como si hubiera estado eternamente estancado, como tiempo muerto. Por ende, allí el hombre no lograba conciencia del límite a la vida: vida y muerte se volvían piezas intercambiables de un juego sin sentido, adonde pareciera haber dado lo mismo vivir que morir. Esta supuesta eternización del tiempo, este sinsentido de la vida/muerte contado por el viajero explicaría la indolencia referida más arriba.

Ante tales experiencias del tiempo, el viajero-narrador transmite su horror y rechazo frente a la posibilidad de quedar *anestesiado* como los "nativos". Así pues, en su texto, Schmidtmeier (1824:178-179) expone de forma clara esta situación a partir de la frase shakespeariana "To be or not to be, that is the question". Al respecto, afirma que si en las ciudades europeas la cuestión ("the question") era, sin dudas, el "ser" ("to be") -porque allí el tiempo corría ágilmente y en su paso los hombres no perdían el sentido de su finitud, pues sabían que para "ser" debían comer, beber, vestirse, moverse y vivir el momento- cuando el extranjero se encontraba en el "desierto" la

¹⁹ La pulpería y el matadero eran presentados entonces como una suerte de espacios muertos que, al mismo tiempo, venían a ser también espacios de muerte. Espacios *muertos* en tanto estériles: allí el viajero hallaba una verdadera *carencia* de vida (entiéndase, una falta de "buena vida", vida calificada eurocéntricamente como inexistencia de costumbres "cultivadas") a la cual traducía como una angustiante indolencia o no-vitalidad cuya manifestación la cristalizaba, incluso, en el canto del hombre de campo [Según Vidal en la pulpería los músicos producían entonaciones lamentables y "...they always turn upon disappointed love, and lovers deploring their pains in deserts; but never treat of lively, agreeable, or even indifferent subjects" (Vidal, 1820:69)]. Espacios *de muerte* en el sentido de que allí se mataba y se dejaba morir de un modo bestial. Si en el matadero se producía muerte cuando se desjarretaban reses para sacrificarlas, en la pulpería acontecían peleas entre gauchos que se enfrentaban para resarcir lo que se consideraba una afrenta. Y en ambos sitios lo que también impresionaba al viajero parece haber sido el hecho de que esas muertes sucedieran sin horrorizar a nadie ya que, según sus relatos, nadie se alteraba ni reaccionaba frente a la acumulación putrefacta de cadáveres animales o ante las riñas entre hombres que se daban muerte.

cuestión giraba en torno del temor a "no ser" ("not to be"). El viajero temía, pues, morir en el "desierto" o, simplemente, dejar de ser lo que él (asumía) había sido hasta entonces.

Asimismo, esa indolencia atribuida a los "nativos" (infundida por un tiempo estancado) tenía su correlato, también negativo, en la experimentación del espacio. Sobre una tesis que planteara otro expedicionario inglés, Francis Bond Head, y que fuera años más tarde retomada por Domingo F. Sarmiento en *Facundo*, el viajero nos muestra que la lisa inmensidad del "desierto" aislaba a los hombres de las pampas y los volvía insociables, desconfiados y peligrosos. Nacidos y criados en la inmensidad de los campos llanos, "...and having but little communication with their kind, these herdsmen are strangers to friendship, and inclined to suspicion and fraud..." (Vidal 1820:79). Pero además, la vida rural sobre este paisaje "vacío" también los *anestesiaba* hasta volverlos seres carentes de alegría (Schmidtmeier 1824:176).

Si el paisaje de la Llanura se "vacía" de sentidos ¿qué sucedía entonces con la humanidad de sus habitantes? Según estos autores, habiendo nacido en la extensión ilimitada, el hombre de la Llanura poseía un sentido excesivo de libertad e independencia. Por ello, en los relatos, su humanidad aparece desmedida e inmensurable. ¿Cuál era, y cómo determinar, el límite de su humanidad/inhumanidad? Los textos de estos viajeros navegan sobre tal indeterminación y, paradójicamente, en el relato se representa la humanidad del nativo al mismo tiempo que se la niega: por su excesiva (y natural) independencia, el hombre de las pampas se proyecta como un ser indómito, sin sentido de la medida, reglas y obediencia, tan humano como in-humano. Esta ambivalencia de su condición se deduce del hecho de que su humanidad se evalúa en base a lo que no tiene de humano. Es decir, su representación se articula en términos negativos y a través de una concatenación de no-es, contándose -al igual que la "vanguardia capitalista" lo hacía con el *(no)paisaje* pampeano- lo que él no-ve, no-sabe, no-siente, no-aprende, no-piensa, no-dice, y/o no-hace²⁰.

Este hombre se muestra, entonces, des-interesado; como un ser que, siempre en ensamble animal con su caballo, desdeña toda ocupación que lo separe de este²¹ y que implique algún interés productivo. El caballo y la dieta cárnica (Vidal, 1820:75-76) aparecen así como el alfa y omega de su existencia. En tales términos, alejado del *inter-est* (Arendt 2005), del *estar-entre* humanos, definido por la sociabilidad comunitaria con la que el viajero europeo se identifica en los relatos, el hombre de las pampas se presenta en absoluto distanciado del europeo.

Con todo, el modo en que, en sus textos (porque en el orden pictórico no siempre era así), Schmidtmeier y Vidal producían un paisaje para la Llanura se vincula estrechamente con aquel desprecio de la planicie y sus habitantes característico de los relatos de la "vanguardia capitalista". Pareciera que aquí también la ausencia fuera la condición de representación de toda presencia; que la carencia con que se producía el paisaje de la Llanura lo dominara todo, incluso a los hombres y sus creaciones que, en la ciudad, solían ser los elementos positivos sobre los cuales, de modo diferido, se fundaba la representación (tanto visual como textual) del paisaje rioplatense. Aquí, no obstante, esos sujetos que en las acuarelas parecieran ser, de todos modos, el fundamento positivo de la representación, en el orden narrativo se muestran arruinados en tanto su existencia humana (sus cuerpos, sus actividades, sus costumbres, etc.) necesitan explicarse extensamente y mediante el tipo de concatenaciones negadoras antes mencionadas²².

²⁰ "...he is subjected to no kind of restraint, as he sees nothing but lakes, rivers, and deserts, with now and then naked straggling men pursuing wild beasts and bulls, he becomes habituated to the same sort of life and to independence: he knows neither rule nor measure in any thing; he dislikes the society of persons whom he does not know, he is an utter stranger. He learns absolutely nothing, not even obedience. Accustomed from infancy to slaughter animals, he thinks nothing of talking the life of man, frequently even without any particular motive, but always coolly and without anger, because that passion is unknown in these deserts, where there are so few occasions to call it forth" (Vidal, 1820:77-78).

²¹ "They have a great antipathy to all occupations which they cannot follow on horseback. They scarcely know how to walk, and will not if they can help it, though it were only to cross the street" (Vidal 1820:80).

²² De hecho, un dato llamativo es que entre las notas que acompañan los grabados de *Picturesque Illustrations*.. suelen ser mucho más extensas aquellas que explican ilustraciones de escenas suburbanas y/o rurales que las que comentan acuarelas de escenas urbanas. Lo que se muestra exótico, ajeno a la mirada europea, lo que llama su atención, es lo que parece necesitar mayor explicación. Así pues, en el caso de aquellas escenas el autor se ha empeñado en completar la interpretación de las imágenes visuales mediante una minuciosa y generalmente extensa descripción a partir imágenes textuales. Pero en ese

A MODO DE EPÍLOGO

"Hacer paisaje" es siempre un modo de fabricar y dimensionar formas de espacio-tiempo. Los casos de viajeros como Vidal, Schmidtmeier y Miers, entre otros, implicaron producciones narrativas y visuales sobre el "desierto" cuyos efectos resultaron estética y políticamente axiales en la configuración imaginaria de la Argentina decimonónica. En tanto dichas producciones (re)creaban, de forma positiva y/o negativa, imágenes estéticamente "consumibles", permitían (aunque más no fuera mediante inter-dicciones) imaginar y "acercar" a sus (actuales y potenciales) lectores, las realidades de un país al que postulaban distante de, y ajeno a, las ciudades y códigos culturales europeos. O bien mediante la absoluta negación, o bien a través de la ponderación (subordinante) de elementos, volvían visible y legible (aunque solo fuera mediante la presencia humana representada en sus obras) un espacio que durante mucho tiempo había venido concibiéndose irrepresentable e irrepresentado.

Sus obras contribuyeron, pues, con dimensionar y fijar en las retinas e imaginarios la idea de un espacio virgen, vacío y, consecuentemente, disponible para la población y producción que exigía el progreso tramitado desde Europa. En tanto engranajes de la maquinaria imperial, la ocupación y colonización imaginaria del "desierto" que produjeran estos viajeros sería retomada y perfeccionada, más tarde -tal como lo adelantamos en la Introducción- por artistas e intelectuales argentinos.

Cuando los dispositivos de ocupación y territorialización del "desierto" ya no fueron solo el ojo, la pluma y el pincel de los viajeros sino la fuerza conjunta de la ciencia, la producción, la evangelización y las armas del Estado Nación, recién entonces aquel espacio "vacío" y despreciado, exclusivamente representado a través de la presencia humana, se volvería "pampa fértil", un paisaje nacional que ya no solo sería legible (como lo fuera en *La Cautiva*) sino también visible, sin depender del reiterado protagonismo pictórico de hombres y creaciones humanas²³.

En todo este proceso se (re)iterarían sobre ese paisaje y sus habitantes (aunque gestionadas cada vez más desde el aparato estatal en formación) las lógicas de subordinación, negación y exclusión de espacios y sujetos-otros que hallamos en las composiciones paisajísticas de los viajeros mencionados en este trabajo.

Un primer elemento de esa (re)iteración se vincula, precisamente, con la posición estratégica asumida por dichos viajeros tanto en las composiciones paisajísticas narrativas como visuales. En las mismas y desde dicha posición, como vimos, se tiende siempre a mirar hacia la ciudad, ergo, Buenos Aires. La ciudad portuaria, como artificio humano (opuesta a un campo que se presume "desierto" y, como tal, irrepresentable) parece así llenar de sentido (estético) a ese "vacío" de la llanura. (Recordemos cómo al desembarcar en Buenos Aires el viajero evadía la mirada, la desplazaba del horizonte campestre hacia los edificios de la nueva población, la reubicaba y producía así una posición estratégica por la cual ese paisaje se componía desde y por la creciente ciudad portuaria). Esa ciudad se presenta, pues, como única huella humana, como un débil destello de civilización en medio del "vacío" adonde el viajero halla algunos (pocos y pobres) rasgos que le son familiares, que se asemejan a los de sus ciudades europeas y, por lo tanto, parecen sosegar así

desarrollo textual, cuando sus "mapas conceptuales" se muestran limitados para abarcar aquello que se le presenta tan distante moral, cultural y estéticamente, el resultado es un rodeo textual que culmina en explicaciones por las que las acuarelas sólo se vuelven "legibles" a partir de significados negativos.

²³ La idea de "desierto" que, iniciado el siglo XIX, fue construyéndose mediante singulares confecciones paisajísticas como las re-tratadas en este trabajo, sería el prólogo de una obsesión que, décadas más tardes, implicaría un desafío permanente para muchos artistas argentinos: lograr capturar estéticamente el carácter sublime de la planicie argentina transformándola en un paisaje nacional cuya representación superase las concepciones negativas sobre la misma (Malosetti Costa, 2001:102). Hasta finales del siglo XIX esa dificultad giraría siempre en torno de la imposibilidad de re-tratar, como sucediera con otros paisajes, al "desierto" en sí mismo, como un paisaje absolutamente protagónico (Malosetti Costa y Penhos, 1991:202) y representativo de la unidad territorial de la Nación sin hacerlo depender de la representación de usos y costumbres de sus habitantes. Con la conformación del Estado Nación y la consolidación del modelo agroexportador argentino, el "desierto", vuelto "pampa fértil", dejaría de ser un problema y devendría finalmente un paisaje "consumible" tanto económica como estéticamente, siendo cada vez más admisible mostrarlo protagónico, ya no sólo poética sino, también, pictóricamente.

la inquietud que le produce este viaje, esta cercanía con la inmensa e irrepresentable llanura. De este modo, en la articulación de tal posición estratégica, la ciudad portuaria se muestra superior al "desierto", al campo inconmensurable y, aún más, se postula como el privilegiado pivote a partir del cual razonar e interpretar todos los rasgos de *un* país. Gesto que, como sabemos, sería retomado - no sin disidencias- por la mayoría de los imagineros decimonónicos que signaran de forma hegemónica, mediante sus proyectos políticos y culturales, la fisonomía de la Nación.

Pero además, allí adonde la ciudad ya se ha vuelto invisible debido a la lejanía y, por lo tanto, la representación del paisaje solo puede producirse anclándosela al protagonismo de los hombres y sus creaciones, desde la posición estratégica del extranjero tanto los sujetos como el "desierto" se vuelven otredades representables solo a partir del desprecio o la negación. De este modo, el viajero demuestra a las claras que su desplazamiento desde Europa ha sido solo físico y no cultural e imaginario: aquél no logra percibir en esas otredades a un *otro-como-nosotros*.

Sobre la imagen (negada) del otro, el paisaje (del) "desierto" y sus habitantes se presentan, así, como pura proyección (negativa) de sí mismo. Es decir, cuando se "destacan" la llanura, sus habitantes y creaciones se lo hace solo como inversión de sí mismo: "lo otro" aparece entonces como todo "aquello que no soy". Mediante la imputación de "faltas", tanto el paisaje como el habitante de las pampas, el hombre del campo (porque los indios son homologados por lo general con las bestias), aparecen entonces como una suerte de copia invertida, una impresión negativa del hombre y el espacio de la ciudad (europea). Los "modelos" originales a partir de los cuales se producía ese "negativo", esto es, el patrón de referencia de los mismos era, pues, la ciudad europea y su ciudadano.

Desde esta perspectiva, la articulación (eurocentrada) de las posiciones estratégicas de los viajeros ingleses sobre las otredades del "desierto" constituye un modo de redefinir y afirmar mismidad²⁴.

Toda posición estratégica es también, como toda identificación sociocultural, una ficción de ubicuidad. Y aquello que se presenta como el "modelo" original del cual se pueden desprender copias o simulacros, ya sean positivos o negativos, ¿acaso podría ser "modelo" sin que existieran tales copias? O mejor aún, ¿acaso hay algo que preceda a la copia? ¿acaso el modelo no puede ser él mismo un mero producto de esas copias? ¿Acaso, como sucede en fotografía, un "negativo" no es el fundamento de infinitos "positivos"? Entonces, ¿quién modela a quién? ¿Cuál es la copia y cual el original? Ante estas preguntas, resuena este eco "desierto": el sentido de esa distinción (platónica) entre originales y copias pareciera nacer, una vez más y como en toda identificación sociocultural, de relaciones y actos de poder.

²⁴ En las construcciones identitarias occidentales, lo poco conocido y radicalmente diferente (como sucede aquí con el "desierto" y sus habitantes) ha sido siempre representado como lo horroroso, bestial y salvaje. De este modo la otredad se presenta como un espectro monstruoso y un secreto inefable, como la horrorizante proyección de aquello que las definiciones de mismidad reconocen pero rechazan, ocultan y buscan purgar de sí. Es por ello que, en términos de Roger Bartra (1997:7), puede decirse que el hombre "salvaje" siempre guardó "celosamente los secretos de la identidad occidental".



OBRAS CITADAS

1. Andermann, Jens. "Paisaje: imagen, entorno, ensamble" *Orbis Tertius*, XIII(14). 2008
2. Andermann, Jens. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo. 2000.
3. Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: FCE. 1993
4. Andrews, Joseph. *Journey from Buenos Ayres, through the provinces of Cordova, Tucuman and Salta, to Potosi, thence by the deserts of Caranja to Arica and subsequently to Santiago de Chile and Coquimbo*, London: John Murray. 1827
5. Arendt, Hannah. *La Condición Humana*. Barcelona: Paidós. 2005.
6. Bordo, Jonathan. "Witness at the Site of the Wilderness". W.J.T. Mitchell [comp.] *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 224-247. 1994.
7. Cicerchia, Ricardo. *Viajeros. Ilustrados y románticos en la imaginación nacional*, Buenos Aires: Torquel. 2005.
8. Cosgrove, Denis. "Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista". *Boletín de la A.G.E.* N° 34, pp. 63-89. 2002.
9. Delrio, Walter M. *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial. 2005.
10. Derrida Jacques. "Semiología y Gramatología", *Posiciones*, Valencia: Pre-textos. (1977)
11. Echeverría, Esteban. *Rimas*. Buenos Aires: Imprenta Argentina. 1837.
12. Ette, Ottmar. "La ciencia humboldtiana y el ensayo sobre Centroamérica". Humboldt, A. *Zentralamerika = Centroamérica*. San José de Costa Rica: UCR
13. Foucault, Michel. "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5. 1984.
14. González Garaño, Alejo. *Iconografía argentina anterior a 1820*. 2ª ed. Buenos Aires: Emecé. 1943.
15. Head, Francis Bond. *Rough notes taken during some rapid journeys across the Pampas and among the Andes*. London: John Murray. 1926.
16. Humboldt, Alexander von. *Personal Narrative of Travels to the equinoctial regions of the New Continent, during the years 1799-1804*. Vol. I & II. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown & Green. 1922.
17. Humboldt, Alexander von. *Views of Nature*. London: Henry G. Bohn. 1950.
18. Lander, E. (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO. 2005.
19. Malosetti Costa, Laura y M. Penhos (1991) "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para la iconografía de la pampa". *Terceras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Bs.As., CAIA.
20. Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos*, Buenos Aires: FCE. 2001.
21. Matamoro, Blas. "La (re)generación del 37". Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 33-38. 1990.
22. Miers, John. *Viaje al Plata 1819-1824*. Buenos Aires: Solar Hachette. [1826] 1968
23. Mignolo, Walter. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". Lander, E. (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO. 2005.

24. Mitchell, W.J. T. [comp.] (1994) *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press
25. Montaldo, Graciela. "El cuerpo de la patria: espacio, naturaleza y cultura en Bello y Sarmiento". González S. et al. *Miserias y esplendores del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas: Monte Ávila/Equinocio. 1996.
26. Navarro Floria, Pedro y Mc Caskill. "La "Pampa fértil" y la Patagonia en las primeras geografías argentinas". *Patagonia: ciencia y conquista. La mirada de la primera comunidad científica argentina*, General Roca: CEP-UNCo. 2004.
27. Pagano, José. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires. 1937.
28. Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viaje y transculturación*, Buenos Aires: FCE. 2011
29. Prieto, Adolfo. Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1950. 2ª Ed., Buenos Aires: FCEde Argentina S.A. 2003.
30. Risso, Julio L. (2007) "«Tierra de Nadie» y «Tierra Prometida». Hacia un análisis político de vertientes discursivas que significaron al «desierto» durante el proceso de formación del Estado Nación argentino", *VI Jornadas de Arqueología e Historia de las regiones Pampeana y Patagónica* [CD-ROM]
31. Risso, Julio L. *Texturas del nos-otros. Imágenes espacio-temporales de la otredad indígena durante la formación del Estado Nación argentino*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales - UBA. 2015.
32. Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la Nación: la escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora. 2010.
33. Schmidtmeier, Peter. *Travels into Chile, over the Andes, in the years 1820 and 1821*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown & Green. 1824.
34. Trifilo, Samuel. *La Argentina vista por viajeros ingleses: 1810 - 1860*. Buenos Aires: Gure S.R.L. 1959. Troquel. 2005.
35. Vauday, Patrick. *La invención de lo visible*, CABA: Letranómada editora. 2009.
36. Vidal, Emeric Essex. *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video*. London: R. Ackermann. 1820.